

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
Agustin Villaronga y tras el cristal

Autor/es:
Nogueira, Xosé

Citar como:
Nogueira, X. (1992). Agustin Villaronga y tras el cristal. Vértigo. Revista de cine.
(3):43-46.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42939>

Copyright: Todos los derechos reservados.
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





**AGUSTIN
VILLARONGA
Y
"TRAS EL
CRISTAL"**

**UNA BREVE
TENTATIVA
DE ANALISIS
DESDE LA
DISTANCIA**



XOSE NOGUEIRA

Nacido en Palma de Mallorca en 1953, Agustín Villaronga se licenció en Historia del Arte y estudió algunos cursos de Imagen en la Facultad de Ciencias de la Información de Barcelona. Posteriormente trabajó como actor de teatro y cine (siempre en papeles secundarios) así como en diversas labores técnicas (iluminación en montajes teatrales, script y dirección artística en el cine). También rodó en Súper-8 ANTA 3 y a continuación el corto ANTA MUJER (1975), al que le siguió AL MAYURKA (1976), un largo que no pudo terminar y cuyo



material reaprovechó para montar un corto en 1979, el mismo año en que realiza LABERINT, una recreación del cuadro homónimo de Tapies. Estas obras se caracterizaban por un afán de investigación formal y por su carácter abstracto, lo que hizo que Villaronga se significase como cineasta más o menos "underground" por aquel entonces.

Con TRAS EL CRISTAL, Agustín Villaronga se incorpora a mediados de los 80 a esa nómina de cineastas catalanes (o barceloneses de adopción y también mallorquines de origen, como en este caso) que desde hacía un tiempo - y aún después- estaba dando mucho que hablar, llegando a considerarse (por enésima vez) entre ciertos sectores de la crítica la viabilidad de un presunto "cine catalán". Nos estamos refiriendo a los Ribas, Portabella, Bellmunt, Mira, Betriú, Guerín, Garay, Gormezano y demás. Pero sucede que si reparamos brevemente en el esbozo de lista apuntado queda claro que nos estamos moviendo en terreno fangoso, ya que el conjunto de intereses en los cineastas citados (y los que se podrían añadir) no puede ser más heterogéneo. Llegados a este punto, parece oportuno recuperar la lúcida visión que al respecto y sobre la marcha ofreció en su día José Enrique Monterde: "Dentro del panorama del cine realizado por cineastas catalanes podríamos definir -simplificando, por supuesto- dos grandes grupos: aquéllos que parecen preocuparse por la suerte del "cine catalán" -bien entendido que eso significa tan sólo la preocupación por vender sus propias películas- y aquellos otros que tan sólo parecen preocupados por hacer buenas películas que correspondan a una voluntad expresiva personal, sin necesariamente negar que con ello puedan finalmente llegar a prestigiar una cinematografía como la catalana (...). Para los segundos, lo importante es precisamente su capacidad de diferenciación, su opción decidida por ofrecer una solidez estilística -sobre todo- que en el mejor de los casos pueda corresponder a un universo personal interesante y maduro". (1)

Es claro que la expresión cinematográfica de Villaronga se alinea desde su mismo inicio en la vía del lenguaje personal y del riesgo estético, línea que confirmó con su siguiente trabajo, EL NIÑO DE LA LUNA. (2) Si esta búsqueda ha sido llevada a cabo con mayor o menor éxito es algo que este análisis -dentro de sus limitaciones- tratará de clarificar en la medida de los posible.

TRAS EL CRISTAL es un proyecto realizado después de pasar por muchas dificultades y limitaciones. A su carácter ya de por sí escabroso y difícil (en cuanto a tema y

tratamiento) se sumaron numerosos problemas administrativos y financieros que hicieron de su plasmación una tarea realmente accidentada (3). Esto tampoco nos puede extrañar a estas alturas: es el peaje habitual que tiene que pagar dentro del cine español todo joven cineasta que pretenda entrar en la industria, mucho más duro si presenta el "agravante" de querer desmarcarse de los caminos ya trillados e imperantes, a saber: paisajismo, costumbrismo, una cierta estética y todo lo demás (sin tener que retroceder hasta Zulueta o Viota, los casos de Erice y Guerín están en la mente de todos; y no es cuestión de repasar ahora la larga lista de "malditos").

Pero antes de continuar repasemos brevemente el argumento: Klaus (Günter Meisner) es un ex-médico nazi que hizo de la tortura y la muerte una forma de placer personal. Sus incontrolables tendencias sádicas, que continuaron en el exilio, le ocasionaron una caída justo después de uno de sus actos que le ha dejado inválido y encerrado en un pulmón de acero. Es cuidado por su mujer Griselda (Marisa Paredes) y la hija de ambos -Rena (Gisela Echevarría)-, hasta el momento en el que aparece Angelo (David Sust), un muchacho que guarda de él el recuerdo de unas experiencias a las que se ha quedado fijado y que espera retomar asumiendo los mismo actos que Klaus, descritos y todavía presentes en su diario. A partir de aquí se desarrolla una inquietante historia de amor y muerte que hará de los conceptos de posesión y sustitución su auténtico eje dramático.

Una historia inusual en el contexto de la cinematografía patria (gobernada por las adaptaciones literarias de renombre o por las pseudo-comedias al gusto según la temporada), escrita en veinte días y que pasó por innumerables vicisitudes hasta que la productora Teresa Enrich la tomó enteramente a su cargo, logrando sacar el proyecto adelante a trompicones justo a tiempo para ser seleccionado por el Festival de Berlín.

La presentación y estreno de la película no estuvieron exentos de polémica. Leer los títulos de algunas de las reseñas críticas escritas por aquel entonces parece no dejar dudas sobre su temática, condición e intenciones: "La fascinación de lo perverso"; "La violencia como placer"; "La atracción de lo oscuro", son algunas de las frases empleadas. Incluso se la comparó con alguno de los "sucess d'escandale" del momento; así, una de las frases que se utilizaron para la promoción de la película rezaba: "EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS se queda casi en un asunto de bebés, comparada con TRAS EL CRISTAL" (4). Todo lo cual contribuyó si

(1) **Dirigido por**, n.º 169, p. 64

(2) A la espera (en el momento de escribir estas líneas) de conocer su última realización, AL ANDALUS, película-documental llevada a cabo por encargo de Canal+ sobre la exposición de arte islámico que con el mismo nombre presenta en la Alhambra de Granada el Metropolitan Museum of Nueva York con motivo de los fastos de este 92.

(3) Para quién esté interesado en conocer los planteamientos previos de Agustín Villaronga a la hora de construir el guión así como las diversas circunstancias que influyeron en el rodaje y la pre y post-producción, puede resultarle interesante la entrevista concedida por el director a los críticos Mirito Torreiro y Quim Casas publicada en la revista **Dirigido por**, n.º 145, pp. 17-19.

(4) La frase estaba extraída de una crítica escrita por Angel Fernández Santos para el diario EL PAÍS.

TRAS EL CRISTAL

Director: AGUSTIN VILLARONGA
Producción: TEM
 Productores Asociados, 1985
Productor: Teresa Enrich
Guión: Agustín Villaronga
Fotografía: Jaume Peracaula (Color)
Música: Javier Navarrete
Montaje: Raúl Román
Duración: 112 minutos
Interpretes: Gunther Meisner (Klaus)
 David Sust (Angelo)
 Marisa Paredes (Griselda)
 Gisela Echevarría (Rena)
 Imma Colomer (jornalera)
 Josué Guasch (el niño cantor)
 Alberto Manzano (el niño gitano)
 Ricard Carcelero (Angelo niño)
 David Cuspinera (el niño del acantilado)

cabe todavía más a confinar el film dentro del "guetto" del malditismo/cine de culto una vez enfriado el revuelo inicial.

Mucho se ha escrito acerca de la existencia de un presunto sentido de la crueldad inconfundiblemente hispánico, que ha ido dejando su poso a través del tiempo conformando un muestrario de caracteres literarios e iconográficos genuinamente autóctono, en el que la especial forma de entender la institución familiar y las relaciones sociales, la consiguiente represión sexual, las peculiares relaciones con el mundo animal y la omnipresencia del hambre pueblan un cuadro general marcado por el tremendismo.

Estos -y otros- aspectos atrajeron siempre la atención de escritores viajeros, artistas e historiadores de más allá de nuestras fronteras. A lo largo de la segunda mitad de este siglo el desarrollo de nuestra guerra civil ha suscitado numerosas reflexiones sobre una cierta psicología inherente al carácter español (recuérdense los trabajos de Gabriel Jackson o Hugh Thomas en este sentido), marcada por un cierto sentimiento de culpabilidad y por la brutalidad de la conducta. En esta línea abunda John Hopewell en sus reflexiones sobre las que él considera algunas singularidades del cine español y sobre las consecuencias del fin de la censura en España (donde TRAS EL CRISTAL aparece como ejemplo de brutalidad), destacando como característica más llamativa la continua presencia de una metáfora: la de las relaciones humanas como caza (5).

No disponemos de espacio aquí para entrar en un análisis detallado de estos aspectos. Baste decir que no parece muy

convinciente aceptar que la guerra civil española haya sido más fraticida y brutal que cualquier otro conflicto de este tipo (valgan como muestra los actuales acontecimientos europeos). Por otra parte, lo de la metáfora de la caza resulta un argumento todavía más endeble. Un cine como el norteamericano ("standard" donde los haya, si se quiere) está lleno de ejemplos en este sentido: inmediatamente nos vienen a la mente obras como EL MALVADO ZAROFF (The Most Dangerous Game, 1932), LA NOCHE DEL CAZADOR (Night of the Hunter, 1955) o EL CAZADOR (The Deer Hunter, 1978), por citar tres muestras correspondientes a períodos y formas de entender el cine totalmente diferentes.

Pero lo que aquí más nos interesa es que inscribir una película como la que nos ocupa en una presunta tradición cinematográfica preocupada por indagar en los entresijos de la "España negra" (otro término a discutir) resulta, a todas luces, inadecuado. De hecho, si hubiese que buscar alguna adscripción a este TRAS EL CRISTAL aparecen con fuerza una estética y un sentido que entroncan con el expresionismo, junto con un pensamiento más cercano al de gentes como Bataille, Baudelaire o Blake que al tremendismo de raíz hispánica.

Más práctico parece considerar, no obstante, que Villaronga no es sino hijo de su tiempo. Una época -años 80- que asumió la imposibilidad de aspirar a una mirada inocente y que se centró (en sus mejores obras) en la creación de una determinada atmósfera, apoyando sus narraciones en malintencionados cambios del punto de vista. Y por aquí va la cosa. Porque lo que no se le puede negar a Villaronga es su capacidad





para la creación de un "clima" muy concreto y ciertamente desasosegante, en la que -suponemos- habrá tenido mucho que ver la labor de Jaume Peracaula, estrecho colaborador de Néstor Almendros y con una larga trayectoria cinematográfica a sus espaldas (que también ha colaborado en los siguientes trabajos del cineasta mallorquín), autor de una propuesta plástica muy peculiar. Al mismo tiempo, lejos de elaborar un espeso tratado de psicología intentando ahondar en los mecanismos de la perversión, de la fascinación por el horror, Villaronga opta abiertamente por el camino de la mostración, de la connaturalidad con los hechos narrados, de la extraterritorialidad ética (y aquí podría entrar en juego el término, tan en boga, de "pornografía de la crueldad", con su mirada fragmentadora). Estamos donde la película cobra su sentido y transmite su rareza, donde llama nuestra atención y se convierte en un hecho cinematográfico singular, dejando al espectador desasistido de coartadas y en una posición incómoda, alejada de los habituales puntos de apoyo en los que encuentra gratificación (6) o de los socorridos mecanismos de identificación (7) que, de existir, se manifiestan de forma sutil, cambiante y ambigua. Esta postura de distanciamiento de las situaciones para luego entrar en ellas a saco (tarea en la que cobra especial relevancia el diario de Klaus, como vehículo que nos adelanta las situaciones que van a ocurrir) enlaza a *TRAS EL CRISTAL* en un determinado tipo de cine del que ultimamente se ha hablado mucho a raíz del reciente estreno de *HENRY, RETRATO DE UN ASESINO* (Henry, portrait of a serial killer, 1986) de John McNaughton, concebido igualmente desde una mirada amoral para acercarnos al límite de los perversos a través de los actos de un tipo siniestro pero dotado de una cierta grandeza y dignidad trágica (si bien los intereses y el tratamiento son distintos), con el que el

proceso identificativo también cobra una relevancia inquietante.

Todo esto envuelto en una concepción ciertamente perturbadora. Porque para Villaronga, como para otros muchos cineastas -sobre todo coetáneos-, el horror puede surgir de la sexualidad, de los más ocultos rincones del deseo (8).

Por lo demás, el cuerpo básico del film se construye sobre un esquema argumental en absoluto ajeno al cine: aquel en el que un personaje más o menos extraño, desenvolviéndose en una situación cerrada (en nuestro caso plasmada en la triple metáfora de la casa, el pulmón de acero y las alambradas), acaba por hacerse el amo, eliminando a todos los que se oponen a sus deseos. Recordemos, por ejemplo, *EL SIRVIENTE* (The Servant, 1963) de Joseph Losey (las citas se suceden), donde un genial Dirk Bogarde acababa por imponer su ley en la casa del atribulado diletante encarnado por James Fox. Los paralelismos son evidentes.

Alrededor de este eje central otras temáticas: el enigmático ejercicio voyeurista; la reflexión sobre el sadomasoquismo; la transgresión a los tabúes; el parricidio como nudo dramático que se va apoderando del film (9); el delirio psicótico...

Nos quedan en el tintero, además multitud de aspectos formales -la perversidad de la mirada, lo siniestro, la hegemonía del diseño visual, la violencia en el montaje- que incluso podrán llevarnos a hablar de la presencia de un cierto postmodernismo en el desarrollo de este cuento mórbido y cruel. Nos queda pendiente también el inventario de carencias y arritmias (que también las hay), así como el relato de la caída en ciertas tentaciones autocomplacientes por parte de A. Villaronga. Pero el espacio se ha acabado. En otra ocasión, quizá.

XOSE NOGUEIRA

(6) GUBERN, R. y PRAT, J.: "Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror", Tusquets, Barcelona, 1977; pp. 41-46.

(7) Sobre los que -entre otros- se detuvo en su día Gérard Lenne en "El cine fantástico y sus mitologías", Anagrama, Barcelona, 1974. De especial interés para lo que ahora nos ocupa son las pp. 35-38.

(8) Un film relativamente reciente como "CORAZON DE MEDIANOCHE" (Heart of Midnight, 1988) de Matthew Chapman, puede servirnos de ejemplo al describir el vínculo que une al Mal con las más escondidas perversiones sexuales.

(9) Para rastrear la expresión simbólica del asesinato del padre en la cultura y mitos occidentales puede resultar muy útil en principio remitirse a Joan Prat (op. cit. en nota 6, pp. 66-71), donde, además se encontrará bibliografía pertinente sobre el tema.